



# UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

## TRABAJO FIN DE ESTUDIOS

Título

Las mujeres en el Amadís de Gaula

Autor/es

CRISTINA MARTÍNEZ BELLOSO

Director/es

JULIAN TOMÁS BRAVO VEGA

Facultad

Facultad de Letras y de la Educación

Titulación

Grado en Lengua y Literatura Hispánica

Departamento

FILOLOGÍAS HISPÁNICA Y CLÁSICAS

Curso académico

2017-18



***Las mujeres en el Amadís de Gaula***, de CRISTINA MARTÍNEZ BELLOSO  
(publicada por la Universidad de La Rioja) se difunde bajo una Licencia Creative  
Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported.  
Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los  
titulares del copyright.

# TRABAJO FIN DE GRADO

Título

---

Autor

---

Tutor/es

---

Grado

---

## Facultad de Letras y de la Educación

Año académico



UNIVERSIDAD  
DE LA RIOJA

## **Resumen**

El *Amadís de Gaula* es una de las grandes obras de la literatura española. En este trabajo planteo un estudio de esta obra desde una perspectiva feminista, ya que en España contamos con pocos estudios de este tipo. Se trata de la obra cumbre de los libros de caballerías y, sin embargo ha sido poco estudiada. En primer lugar, trato la construcción de los personajes literarios femeninos. Posteriormente, muestro las relaciones que estos personajes establecen con los hombres, y las relaciones que establecen las mujeres entre sí. De esta forma, planteo un estudio crítico de la valoración de la mujer dentro de la obra y cómo esto pretende afectar a las mujeres reales, a quienes se dirige la obra.

**Palabras clave:** estudios literarios, feminismo, *Amadís de Gaula*, mujeres.

## **Summary**

The *Amadís de Gaula* is one of the great works of Spanish literature. In this work I propose a study of this work from a feminist perspective, since in Spain we have very few works of this type. It's the masterpiece of Spanish chivalry books, but it hasn't been studied that much. First, I discuss the construction of female literary characters. Later, I present the relationships this characters establish with men and the relationships women establish between them. In this way, I propose a critical study of the value of women within the work and how this intends to affect the real women, to whom the work is directed.

**Keywords:** literary studies, feminism, *Amadís de Gaula*, women.

## **0. Índice**

1. Introducción
2. Objetivos
3. Metodología
4. El amor cortés
  - 4.1. El amor cortés en la literatura medieval
  - 4.2. El amor cortés dentro del *Amadís*
5. Las mujeres del *Amadís*
  - 5.1. Inventario de personajes femeninos
  - 5.2. La construcción de la mujer dentro de la obra
  - 5.3. Las funciones del personaje femenino
6. Relaciones entre caballeros y damas
  - 6.1. Principios del código caballeresco
  - 6.2. Actitud hacia las mujeres
  - 6.3. Actitud hacia los hombres
  - 6.4. Herencias
7. Relaciones amorosas
  - 7.1. Enamoramamiento y celos
  - 7.2. Enfermedad de amor
  - 7.3. Rechazo del caballero
  - 7.4. Matrimonio
8. Relaciones entre mujeres
  - 8.1. Complicidades entre mujeres
  - 8.2. Celos y rivalidades
9. Conclusiones
10. Bibliografía

## 1. Introducción

La novela *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo (1508) pertenece al género de los libros de caballerías españoles. Javier Guijarro (2007: 28) expone que el *Amadís* de Montalvo es la refundición de un “*Amadis* primitivo” del que solo nos quedan unos pocos manuscritos y algunas referencias. También sitúa el manuscrito original a principios del siglo XIV.

Esta obra se sitúa en una línea artística que va desde las novelas artúricas de Chrétien de Troyes hasta su máximo exponente en el *Lancelot* francés, llamado “la Vulgata”. Se trata de un género caracterizado por la presencia de elementos maravillosos y por situar la acción en un pasado remoto, en tierras lejanas o exóticas.

A pesar de tratarse de la obra cumbre de este género, no existen muchos estudios académicos al respecto. Esto se debe, en parte, a su gran extensión. Además, hace falta entender el castellano medieval, algo que no está al alcance de todos. La mujer es indudablemente uno de los puntos centrales sobre los que gira la obra. Sin embargo, apenas se ha estudiado este aspecto. Así pues ¿por qué no se hacen más estudios sobre el *Amadís*?

## 2. Objetivos

Con este trabajo me propongo analizar la situación de la mujer en la obra cumbre de los libros de caballerías españoles, el *Amadís de Gaula*. Para ello, me voy a centrar, en primer lugar, en la construcción de las mujeres en la obra. Posteriormente, valoraré su relación con los hombres, tanto dentro como fuera de la relación amorosa, y la relación que existe entre ellas.

## 3. Metodología

El método que voy a utilizar es la crítica feminista. El feminismo es un movimiento social que se desarrolló durante el siglo XIX, cuando comenzaron a aparecer, en distintos países, movimientos sociales que apoyaban a la mujer y trataban de reivindicaban el derecho a la igualdad.

Durante este siglo se ha desarrollado el llamado campo de los Estudios de Género, que se centra en el estudio del concepto de género desde varias disciplinas. Dentro de estos estudios, voy a trabajar en la rama del feminismo. Závala (1993: 55) define la teoría feminista como “un programa de percepción y de interpretación

encaminado a modificar la realidad social al modificar la representación que hacen los agentes”. Visto así, un texto nos da una serie de identidades simbólicas que pueden ayudar o no al reconocimiento del Otro (la mujer) y la lucha por la libertad.

Como expone Bados Ciria (2008: 63), la justificación teórica para la crítica feminista se basa en las categorías de *feminismo* y *género*. Tras su aceptación, estas han pasado a ser estudiadas por una gran cantidad de disciplinas, como la antropología, la lingüística o la sociología, ya que abren nuevos espacios en la literatura, especialmente la escrita por mujeres.

Simone de Beauvoir es la precursora del feminismo de igualdad, que se centra en eliminar las diferencias de género. Beauvoir (2008: 51) expresa que el pensamiento se basa en la dualidad y esta, entre el Mismo y el Otro, se acaba trasladando a la dualidad hombre / mujer. En palabras de la autora (2008: 133), “al ser diferente del hombre que se plantea como lo mismo, la mujer queda clasificada en la categoría de Otra”. En el primer capítulo de su obra, expresa cómo el hombre ha utilizado la biología para justificar el sentimiento de hostilidad que le despierta la mujer. Sin embargo, Beauvoir (2008: 101) afirma que “la naturaleza no define a la mujer: la mujer se define incorporando la naturaleza a su afectividad”.

Por otro lado, tenemos a Hélène Cixous. Esta autora afirma que hay una oposición actividad / pasividad ante todo. Según sus teorías (1995: 13-15), a la mujer se la asocia con la pasividad y el sentimiento. Esta dualidad se traslada al lenguaje y a todos los campos, ya que el propio pensamiento funciona por oposición.

Expresa también como, en el pensamiento tradicional, no hace falta la madre, ya que el papel importante lo tiene el padre. En la historia literaria todo se refiere al hombre y al padre. Cixous (1995: 20-21) explica que se le ha enseñado a la mujer a rechazarse a sí misma. Según ella (1995: 21), “la mujer tiene miedo y asco de la mujer”.

Al igual que Beauvoir, Cixous (1995: 22) defiende que la mujer es un ser ajeno. Además, afirma que “ellas vienen de lejos: de siempre: del “fuera”, de las landas donde las brujas siguen vivas, de debajo, del otro lado de la “cultura””. De esta forma, la mujer es un ser ajeno al hombre, que le asusta y desprecia a la vez.

Otra autora, Luce Irigaray, afirma que la sociedad se basa en el intercambio de mujeres, ya que estas son vistas como bienes materiales que se intercambian entre hombres. De esta forma, según la autora (2009: 128) “cuando un hombre compra una hija, “paga” al padre o al hermano, no a la madre”. Por tanto, la sociedad patriarcal ha hecho de las mujeres un negocio en el que ellas no tienen voz. Tradicionalmente, la

mujer ha estado supeditada al padre y, al cambiar de manos a través del matrimonio, al marido. Irigaray (2009: 128-129) afirma también que la esposa, hija y hermana adquieren valor según sus posibilidades de intercambio. Es decir, el hombre le asigna un valor con el cual se convierte en una mercancía.

Patrizia Violi (1991: 11), en cambio, habla sobre el “pensamiento de la diferencia sexual”. Lo define como “una dimensión fundamental de nuestra experiencia y nuestra vida, y no existe ninguna actividad que no esté en cierto modo marcada, señalada o afectada por esa diferencia”.

También quiero señalar la noción de sujeto “excéntrico” de Teresa de Lauretis. Según su teoría (1993: 73-113), la identidad tanto social como sexual se construye desde el exterior, pero, a su vez, se interioriza. El lenguaje y las prácticas culturales forman la subjetividad del género.

Betty Freidan (1965: 29-96), por otro lado, desmitifica la categoría de *feminidad*. Según la tradición, las mujeres se desarrollaban a través de la pasividad, el sometimiento y la maternidad. Por tanto, se crea una mística androcéntrica sustentada por el psicoanálisis de Freud y el sistema económico capitalista.

Las teorías que he utilizado son de las más desarrolladas en el campo del feminismo y, por ello, me han parecido las más importantes para aplicar a este trabajo.

## **4. El amor cortés**

### **4.1 El amor cortés en la literatura medieval**

El nacimiento y desarrollo del amor cortés tuvo lugar en el siglo XII. Como aparece en *Los Trovadores* de Martín de Riquer (1989: 78), este término se utilizó por primera vez para denominar un tipo de composición poética amorosa. El término “amour courtois” fue acuñado por Gaston Paris en 1883. A partir de este momento pasa a denominar toda una actitud literaria.

El amor cortés es una corriente literaria que se basa en el servicio a la dama y que aparece en la poesía trovadoresca de la Edad Media. En principio, se presenta como un amor platónico, que pasará a un cortejo sexual. Entre ambos conceptos, el amor cortés es un proceso de traslación del vasallaje feudal a la lírica amorosa, especialmente en la lírica provenzal francesa.



En el tratado de Capellán (2006), nos encontramos a la mujer como figura dominante, mientras que el hombre es un alumno que ha de ser instruido para ser la pareja adecuada.

Por ello, vamos a encontrar un léxico muy específico que queda reflejado de forma más extensa en la obra Riquer (1989: 81-83). Se trasladan a la relación amorosa los conceptos de fidelidad y traición, además de las situaciones entre señor y vasallo. La dama es siempre el señor, y dueña de la voluntad y el corazón de su ‘vasallo’, el caballero. Es el llamado ‘vasallaje amoroso’. También nos remite al siervo de amor que aparece en la literatura medieval. Algunas veces se llama “señor” a la dama en una actitud de sumisión y respeto. Este amor era propio de la corte y la alta nobleza, no del pueblo.

Se trata de un amor apasionado, a menudo comparado como una enfermedad. El propio Capellán lo describe en su obra como “una pasión innata que nace de la visión de la belleza del otro sexo y su desmedida obsesión por la misma” (Capellán, 2006: 29)

La dama se convierte en un ser superior y el enamorado debe cortejarla para poder enamorarla. Se vuelven importantes cualidades como la lealtad, la valentía y la buena educación. El enamorado debe reunir estas cualidades para ganarse el favor de la dama.

La dama puede ser una mujer soltera o casada. En muchas ocasiones, el amor cortés se basa en una relación adúltera, aunque platónica. Sin embargo, no aparece el amor conyugal, al igual que en la obra de Capellán. Esta dama del amor cortés tiene dos formas de representación: por un lado, es una obra maestra de Dios, hermosa y gentil; por otro lado, es su antítesis y se muestra desdenosa y cruel.

Con esta visión se rompe, en cierta medida, la misoginia medieval. En cambio, se establece el culto a la dama como ser idealizado y divino, de belleza tanto física como de carácter. De esta forma, se nos remite también a las teorías de Beauvoir (2008: 133), donde la mujer es el ‘otro’, el ser ajeno. Si bien es un ser superior, también se aleja aun más del hombre. En este caso, como expresa Cixous (1995: 22), sigue siendo un ‘otro’ ajeno, un ser tan diferente al hombre que le causa temor.

#### **4.2. El amor cortés en el *Amadís de Gaula***

El amor cortés es fundamental para comprender muchos de los comportamientos de los personajes a lo largo de la obra. Sin embargo, no todos los preceptos se cumplen. Ruiz de Conde (1948: 180-185) trata el *Amadís* y las características del amor cortés

conservadas en este. Aquí aparecen explicadas las características que más interesantes me han parecido para la realización de este trabajo.

En primer lugar, la regla más importante es el servicio a la dama, que se conserva a lo largo de toda la obra. La fidelidad y obediencia a la dama se cumplen siempre. También es importante la necesidad de mantener la relación en silencio. De ahí el matrimonio secreto y la ayuda de otras personas para encubrirlo. Además, se cumple también la ‘enfermedad de amor’, desarrollada por Capellán (2006: 29). El caballero sufre síntomas debido a su amor apasionado. Este amor hace que el enamorado tiemble por la emoción y sufra desmayos debido al llanto y a la tristeza.

Se trata de un enamoramiento que deja a la pareja indiferente a todo lo demás. Es el amor a primera vista, tópico ya presente en la lírica medieval, donde en numerosos poemas se hace referencia a la mirada y al poder de los ojos.

Sin embargo, no vamos a encontrar el concepto del adulterio. Los caballeros se enamoran de doncellas solteras. La única excepción es Guilán el Cuidador. Sin embargo, el marido de ella comete traición y es ajusticiado, arreglándose la situación. En el *Amadís* es muy importante la religión, por lo que se respeta el matrimonio y el adulterio no está bien visto.

Aunque originalmente el amor cortés se basaba en una relación distante e irrealizable, aquí encontramos una relación enfocada al matrimonio. Se aleja del concepto de amor platónico para acercarse a un amor más terrenal y pasional. Aún así, sigue habiendo una clara diferencia entre hombres y mujeres, donde estas últimas se convierten en algo ajeno y casi inalcanzable, ese ‘otro’ del que habla Beauvoir (2008: 133).

## **5. Las mujeres del *Amadís*.**

### **5.1. Inventario de personajes femeninos.**

A lo largo de la novela nos encontramos con numerosos personajes, siempre de clase alta. En este caso, voy a tratar a los personajes femeninos más señalados de la obra.

- Adalasta: abadesa de Miraflores.
- Aldeva: hija de Adroid de Serolis. Otorga su amor a Galaor.
- Andandona: giganta, hermana mayor de Madraque.
- Bandaguida: giganta, esposa-hija de Bandaguido, madre del Endriago.

- Brandalisa: esposa del Duque de Bristoya, amiga de Guilán.
- Brandueta: hija de Antebón de Gaula. Rescatada por Galaor.
- Briolanja: reina de Sobradisa, hija de Tagadán. Acaba casándose con Galaor.
- Brisenia: hija del rey de Dinamarca, esposa del rey Lisuarte y madre de Oriana.
- Celinda: hija del rey Hegido y madre de Norandel.
- Corisanda: amiga de Florestán.
- Darioleta: criada de Elisena. Ayuda al nacimiento de Amadís.
- Dinarda: hija de Ardán Canileo el Dudado. Traiciona a Amadís, Florestán y Perión.
- Doncella de Denamarcha: doncella, confidente y mensajera de Oriana.
- Doncella Encantadora: hija de Finetor, utiliza la magia.
- Dueña de la Guirnalda: hija de Garínter, esposa de Languines y madre de Agrajes y Mabilia.
- Duquesa de Gajaste: hermana del emperador de Constantinopla y madre de Gastiles.
- Elisena: hija de Garínter y de la Dueña de la Guirnalda; esposa del rey Perión de Gaula y madre de Amadís, Galaor y Mabilia.
- Estrelleta: infanta, hermana de Elvida, casada con Dragonís.
- Gandaça: sobrina de Brocadán, enamorada de Sarquiles.
- Grasinda: sobrina del rey de Bohemia; se casa con Cuadragante.
- Grimanesa: hermana de Siudán, se casa con Apolidón.
- Grindalaya: hija de Adroid de Serolois, liberada por Amadís de la prisión de Arcalús.
- Grinfesa: hija del mayordomo de Grasinda.
- Gromadaça: mujer de Famongomadán, tiene prisioneros a Arbán y Agnirote.
- Grovenesa: sobrina de Gasinán, se casa con Agnirote de Estraváus.
- Grovenesa: tía de Briolanja.
- Guinda Flamenca: señora de Flandes, amada por Madavil.
- Julianda: hija de Falanguis y de Grimota, madre de Talanque.
- Leonoreta: hija de Lisuarte; se casa con Arquisil.
- Leonorina: hija del emperador de Constantinopla, realiza una prueba a Amadís.
- Mabilia: hija de Languines, se casa con Grasandor.
- Madasima: hija de Famongomadán, se casa con Galvanes.
- Madasima: madre de Balán, tía de la mujer de Galvanes.

- Madasima: señora de Gantasi.
- Madre de Briolanja: tiende una emboscada a Amadís.
- Madre de Florestán: hija del conde de Selandia.
- Mataleza: mensajera de Gromadaça.
- Melicia: hija del rey Perión y la reina Elisena; hermana de Amadís y Galaor; se casa con Bruneo de Bonamar.
- Menoresa: señora de la Ínsula de Gadabasta, regala seis espadas a Amadís.
- Mujer de Arcaláus: intercede en la curación de Amadís y pide la libertad de su marido.
- Olinda: hija de Vavain, rey de Noruega; se casa con Agrajes.
- Oriana: hija del rey Lisuarte y la reina Brisenia, esposa de Amadís y madre de Esplandián.
- Pinela: señora de la Ínsola Fuerte.
- Reina de Dacia: madre de Garinto.
- Saduva: hermana de Perión de Gaula, casada con Grasugis.
- Sardamira: reina de Cerdeña, se casa con Florestán.
- Sobrina de Urganda: ayudada por Amadís.
- Solisa: hija de Falanguis rey y de Gimota, madre de Maneli el Mesurado.
- Urganda la Desconocida: hechicera que ayuda a los caballeros.

En total, tenemos 49 mujeres dentro de esta obra. En comparación, existen 218 personajes masculinos. Sin embargo, muchos de estos personajes masculinos carecen de importancia o aparecen mencionados una sola vez. Las mujeres, a pesar de ser menos, tienen, casi todas, papeles importantes.

Se trata de una obra muy extensa con una gran cantidad de personajes diferentes. Algunos comparten nombre, así que localizar a todos no es fácil. Además, todas estas mujeres son de alta cuna, en su mayoría hijas de reyes o personajes importantes. Estamos ante un estrato alto de la sociedad, así que las interacciones van a seguir una serie de reglas y hay que tener en cuenta las normas sociales que van a condicionar las relaciones interpersonales. No aparecen personajes femeninos del pueblo llano.

## **5.2. Constitución de la mujer**

En este apartado voy a analizar cómo están contruidos los personajes femeninos. Hay dos maneras de describirlos: física y psicológicamente. Es decir, para retratar plenamente un personaje hacen falta su prosopografía y su etopeya.

En la prosopografía, la mujer aparece como un ser hermoso. Sin embargo, nunca se especifica el color del cabello o los ojos. Tampoco se comenta su altura, su complexión u otras características físicas. Se trata de un arquetipo. Las mujeres van a diferenciarse según una escala de belleza. En este aspecto cabe destacar a Oriana, a menudo llamada la Sin Par. Aparece como el prototipo ideal de mujer, de ahí que sea el prototipo de Dulcinea en la obra del *Quijote*. En el aspecto físico se representa como la más hermosa de las mujeres y con hermosos cabellos. La importancia del cabello nos llega desde la lírica medieval, donde vamos a encontrar el tipo de la ‘niña en cabello’, relacionada con la juventud y hermosura. Tenemos varios ejemplos en Frenk Alatorre (2014: 97, 111), donde a menudo va a aparecer este motivo.

Por otro lado, hay ejemplos negativos de mujer, caracterizados por la fealdad. Se trata de las gigantas. En la mayoría de los casos, como Andandona, son seres brutales y demasiado masculinos. Es el antimodelo de la dama cortesana. Mérida Jiménez (1998: 219-231) hace un análisis de tres de estas gigantas: Gromadaça, Andandona y Bandaguida, donde explica cómo aparecen caracterizadas. En estos personajes hay una evidente falta de proporción y equilibrio, conceptos de la antigüedad clásica, donde se buscaba la belleza en la armonía. Por ello, las gigantas, ejemplos negativos, aparecen desproporcionadas y feas. De hecho, estas gigantas pueden considerarse las precursoras de las ‘serranas’, figuras de la literatura medieval, caracterizadas por su fealdad y brutalidad.

En cuanto a la etopeya, volvemos a tener dos casos: las mujeres ‘buenas’ y las ‘malas’. Las mujeres presentadas como ejemplos positivos son descritas como virtuosas, delicadas, piadosas, guiadas por sus sentimientos, y fieles. Nuevamente, el mayor ejemplo es Oriana. Es la mujer ideal, a la que hay que aspirar a ser o a tener por esposa. Junto con Amadís, forman la pareja ideal.

Es el ideal de la dama del amor cortés, por lo que tiene todas las características de una dama idealizada. También aparece como doncella menesterosa en el primer y tercer libro, donde es socorrida por Amadís. Es el modelo de dama cortesana, desde sus ataques de ira y celos, más propios de la Edad Media, a la discreción y buena razón que muestra en el cuarto libro.

En este caso, me parece interesante la idea de Cixous (1995: 13-15) sobre cómo el lenguaje condiciona a la mujer. A Oriana, mujer ideal, se le han asignado una serie de adjetivos que tienen que ver con el campo semántico de lo débil, lo delicado y lo pasivo. Se utiliza el lenguaje para encasillar a la mujer y crear un prototipo. En ningún

momento, Oriana se muestra disconforme con el tratamiento que recibe o las características que se le atribuyen, asentando la idea de que este tratamiento no es solo correcto, sino deseable.

Cabe destacar uno de los discursos del cuarto libro, puesto en boca de Mabilia, una mujer que goza de prestigio y virtudes intachables:

“[...] que ahunque todas las mugeres naturalmente seamos de flaca complixión y corazón, mucho bien parece en los antiguos ejemplos de aquellas que con sus fuertes ánimos quisieron pagar la deuda a sus antecessores mostrando en las cosas adversas la nobleza del linaje y sangre donde vienen...” (Rodríguez de Montalvo, 1987: 1308).

De esta forma, se está legitimando esta asociación de características a las mujeres. Como expone Cixous (1995: 13-15), a la mujer se asocian términos que tienen que ver con la pasividad y el sentimiento. Las mujeres se presentan como seres débiles e inferiores a los hombres, pensamiento que se les ha inculcando desde pequeñas. Sin embargo, también se espera de ellas un comportamiento digno, de resignación. Esto apoya la teoría del sujeto “excéntrico” de Lauretis (1993: 73-113), donde la identidad social está interiorizada y, además, se construye desde fuera, desde textos e ideales, que llevan a las mujeres a conformar una identidad de acuerdo con el pensamiento androcéntrico.

Se puede enlazar con la teoría de Cixous (1995: 20-21), que explica cómo a la mujer se le ha enseñado a rechazarse a sí misma. En el discurso, Mabilia demuestra desprecio por su propia naturaleza como mujer, aunque insta a comportarse debidamente.

También es importante la opinión del propio autor. En el capítulo I, expresa cómo las mujeres quieren apartarse del mundo y los vicios para vivir recluidas, dedicadas a la santa oración y despreciando su belleza natural. Al estar encerradas, se libran del contacto con los hombres. Se trata de una digresión moralizante que pretende inculcar este tipo de ideas en los hombres y mujeres de la época. Como postula Betty Freidan (1965: 29-96), se está mostrando que el desarrollo de las mujeres se da a través de la pasividad y el sentimiento.

Algunos personajes femeninos están relacionados con los antiguos mitos griegos. De forma general, encontramos mujeres necesitadas. A menudo, su puesta en escena se realiza desde la desesperación y el dramatismo. Esto, en cierta forma, nos remite a las mujeres de las tragedias griegas, a ese destino funesto que aparecía ya en las obras teatrales de la antigua Grecia.

Más específicamente encontramos, en primer lugar, a la reina Elisena, esposa de Perión. En los primeros capítulos se nos presenta su historia, que tiene muchos puntos en común con la historia de Dánae, madre de Perseo. Ambas se encuentran encerradas, en el caso de Dánae, a causa de su padre, y, en el caso de Elisena, para encubrir su embarazo. Además, el niño, en ambos casos, acaba siendo arrojado al mar en una caja de madera. Este episodio nos remite a la *Biblia*, a la historia de Moisés, que fue arrojado al río Nilo. Además, esto ha sido parodiado en el *Lazarillo de Tormes*, donde, en el primer capítulo, el ‘héroe’ nace en el río.

Por otro lado, tenemos la relación entre Oriana y Helena de Troya. Ambas son raptadas por el hombre al que aman y separadas de un marido al que no quieren. Esta acción desarrolla una guerra entre dos bandos. En el caso de Amadís y Oriana, el conflicto se resuelve pacíficamente, mientras que en el caso de Paris y Helena, la ciudad es arrasada. Además, ambas mujeres son consideradas las más hermosas.

Por último, y de forma más general, podemos relacionar a las gigantas con la *virgo bellatrix* y las amazonas. En este sentido, son mujeres que se dedican a actividades masculinas, como la caza, y carecen de las cualidades de una dama del amor cortés. Por tanto, son mujeres guerreras con las connotaciones negativas que esto conlleva en la obra. Se las ridiculiza por ello y son personajes carentes de rasgos positivos. Como defiende Friedan (1965: 29-96), según la visión de la sociedad patriarcal, la mujer se desarrolla en la pasividad y se asocia al sentimiento. Al ser un ejemplo contrario a esta ideología, se nos presenta a las gigantas como seres ridículos y poco civilizados. Nuevamente se les asocia un conjunto de adjetivos y características, en esta ocasión, para resaltar que se trata de un ejemplo negativo. Este caso se acerca mucho a otras figuras femeninas, como la de la bruja. Por tanto, se margina a la mujer, como explica Cixous (1995: 22), al ser algo ajeno y, por tanto, un peligro para el hombre.

### **5.3. Funciones del personaje femenino**

Las funciones a las que se adscriben los personajes femeninos están a menudo relacionadas con dos conceptos: el amor y las armas, método de ganar a una dama.

Haro Cortés (1998: 181-217) hace un análisis de las funciones de la mujer en el *Amadís de Gaula*. Para el propósito de este trabajo, he recogido y explicado las más importantes.

Los dos tipos principales van a ser la dama enamorada y la doncella menesterosa. La dama enamorada se corresponde a la amada del caballero y es el objetivo de sus aventuras. Un ejemplo sería la propia Oriana. Sin embargo, también puede darse un amor no correspondido, como es el caso de Briolanja y Amadís.

Por otro lado, la doncella menesterosa es uno de los esquemas más comunes utilizados en la obra. Se alude al principio de la caballería de ayudar a las mujeres necesitadas y, además, es una forma de introducir aventuras. Por tanto, casi todas las mujeres que aparecen en la obra acaban cumpliendo esta función. A menudo, estos personajes le otorgan regalos en agradecimiento al caballero.

También es muy importante la doncella consejera. Se trata de la mujer que acompaña a una dama enamorada y le aconseja en estos asuntos. La doncella consejera por excelencia es Mabilia, amiga de Oriana. Está siempre a su lado, la consuela cuando es necesario y le aconseja en sus amores con Amadís.

Es frecuente que aparezca una mujer a pedirle un 'don' a un caballero. Estos dones suelen formar parte de la trama, ya que se requiere que el caballero acepte antes de saber nada. Por tanto, se puede dar lugar a engaños, como ocurre con el rey Lisuarte. También tenemos este caso en el *Quijote* (1605) con la llegada de la princesa Micomicona. Es también otra forma de introducir a un personaje femenino en busca de ayuda.

Otra función es la de mujer mágica. Tenemos un solo ejemplo: Urganda la desconocida. Se trata de un personaje femenino con ayuda de poderes mágicos. Además, ofrece ayuda y protección al héroe y transmite profecías que siempre se cumplen.

Después, encontramos dos funciones negativas: la dueña brava y la traidora. En el primer caso, tenemos las gigantas. Por su propia condición, son la antítesis de las damas de la corte y una figura negativa. En el segundo caso, la dama traidora es una mujer que urde una traición, como ocurre en el primer libro con el rey Lisuarte, o también contra su propio marido, como ocurre con la mujer adúltera en el primer libro.

En último lugar, tenemos dos funciones muy generales: la de curandera y la de mensajera. En el primer caso, vamos a encontrar numerosas mujeres anónimas que curan a los héroes a lo largo de la obra, pero que no se les considera personajes importantes y carecen de nombre propio. En el segundo caso tenemos a la mensajera, papel interpretado por ambos géneros a lo largo de la obra, cuya función es transmitir un



mensaje. Una representante sería la Doncella de Dinamarca, que actúa como mensajera de Oriana.

Así pues, nos encontramos ante una colección de funciones, en su mayoría, pasivas. Las funciones sociales de la mujer se centran en su belleza física o en su necesidad de un hombre que las socorra. Al tratarse de una novela de aventuras y batallas, hay mujeres con papeles más activos que ayudan al progreso de la trama o a la introducción de nuevos elementos. La única función que requiere un rol más activo es la de dueña brava, ya que pelea, caza y realiza actividades masculinas. Sin embargo, este se toma como un rol negativo y se ridiculiza. La mujer, por tanto, se convierte en ese 'otro' del que nos hablaban algunas autoras, como Beauvoir (2008: 133) y Cixous (1995: 22), en sus teorías. La mujer es un ser ajeno con funciones pasivas y dependiente del hombre.

## **6. Relaciones entre caballeros y damas**

### **6.1. Principios del código caballeresco.**

Uno de los preceptos más importantes para los caballeros andantes era el amparo al necesitado, especialmente hacia las mujeres. Este principio se ve muy claramente en las palabras de la reina Brisenia:

“- Lo que vos demando en dones es que siempre sean de vosotros las dueñas y donzellas muy guardadas y defendidas de cualquiera que tuerto o desaguisado les hiziere. Y assí mesmo que, si el caso fuere que aya prometido algún don a hombre que vos le pida, y otro don a dueña o doncella, que antes el dellas seáis obligados a cumplir, como la parte flaca que más remedio ha menester...” (Rodríguez de Montalvo, 1987: 544-545)

Son importantes los términos “tuerto” y “desaguisado”, que van a referirse a cualquier injusticia que se cometa en la obra. Los caballeros que no cumplen este precepto son considerados malos, poco virtuosos y cobardes, como es el caso de Dardán el Soberbio, que encarna todo lo contrario en este y otros aspectos.

### **6.2. Actitud hacia las mujeres.**

Dentro de esta obra, me centro en analizar el tipo de tratamiento que se le da a la mujer. En este, se refleja el pensamiento patriarcal de una época. Además, el lenguaje, como defiende Cixous (1995: 13-15), es una forma pensamiento de la sociedad que margina a la mujer. El lenguaje es clave para comprender como funciona este mundo patriarcal y cómo esto afecta a las mujeres, que acaban interiorizando estas ideas.

Dentro de las relaciones amorosas priman las reglas del amor cortés. Por ello, son comunes el servicio a la dama y el vasallaje amoroso. Sin embargo, fuera de estas relaciones, los caballeros deben ayudar y obedecer a las mujeres. Los hombres tratan a las mujeres con mucho respeto y cortesía, incluso a aquellas que, por cuestiones de rango, se encuentran socialmente bajo ellos.

Generalmente, se utiliza el término 'señora' al dirigirse a las mujeres. Sin embargo, al hablar sobre ellas se utiliza 'dueña' o 'doncella'. Estos dos conceptos son diferentes. Una 'doncella' es una mujer virgen y soltera, que se convierte en 'dueña' al perder la virginidad. Nuevamente vemos que las diferencias entre hombres y mujeres no son solo sociales, sino también lingüísticas, como expone Cixous (1995: 13-15). Además, Irigaray (2009: 128-129) dice que los hombres miden el valor de una mujer según las posibilidades de matrimonio. La virginidad de una mujer es importante, porque, sin esta, es muy difícil encontrar marido y su valor es menor.

A diferencia de los caballeros, las mujeres se alejan de conflictos bélicos, aunque, socialmente, algunas tienen mayor rango. Así, princesas y reinas van a ser tratadas como tal, pero se van a ver apartadas de los temas masculinos. Esto nos remite al pensamiento de la diferencia sexual, encabezado por Violi (1991: 11). Los hombres y las mujeres tienen roles marcados en la sociedad y esta diferencia entre géneros se encuentra patente en todas sus actitudes.

También se refleja la idea de la mujer vista como un objeto. Como prueba de esto tenemos el primer libro. Amadís se encuentra con una doncella menesterosa que durante la noche otro caballero rapta. Así pues, la doncella es una mera posesión que cambia de manos a la fuerza y no un verdadero ser humano con derechos. Esto nos conduce a la teoría de Irigaray (2009: 128-129) sobre la mujer como objeto y mercancía.

Con Oriana encontramos una situación parecida. Su padre ha decidido casarla a la fuerza. Esto desencadena una serie de protestas, pero Lisuarte prevalece en su idea y monta a Oriana en un barco para enviarla a Patín, como si de una mercancía se tratase. Esto respalda claramente la teoría de Irigaray (2009: 128-129), pues de forma explícita Oriana es tratada como una mercancía que pasa de unas manos a otras. La mujer pierde su identidad como ser humano y pasa a ser un ser inferior y manipulable. Es un ejemplo de la mentalidad patriarcal, donde la orden del padre debe ser obedecida por todos, pero en especial por las mujeres. Estas son tratadas como seres inferiores e incapaces. Con esto, se está socavando la autoestima de la mujer.

### 6.3. Actitud hacia los hombres.

Las mujeres se muestran siempre respetuosas y sumisas ante los hombres. Con los conocidos o amigos se muestran siempre amables y corteses.

Ante sus padres hay un tratamiento respetuoso, si bien cariñoso. Las hijas deben obedecer a sus padres y las únicas armas que les quedan en una situación de desacuerdo son el lamento y el llanto. Aquí entran en juego la religión y el cuarto mandamiento: “honrarás a tu padre y a tu madre”. De esta forma, se refuerza la idea del patriarcado y el poder del padre por encima de todo. La identidad de estas mujeres se forma en torno a la sociedad en la que viven, de ahí el sujeto “excéntrico” que desarrolla Lauretis (1993: 73-113). Estas ideas se imparten desde el primer momento para lograr que se interiorice la identidad de la mujer sobre unas firmes reglas de obediencia y sumisión. Donde, como plantea Cixous (1995: 21), la mujer se rechaza a sí misma.

Un caso muy claro lo encontramos en la decisión del rey Lisuarte de casar a su hija con Patín. Ella solo puede rogar y suplicar a su padre que cambie de opinión, pero en ningún momento se le ocurre desafiar a su padre, ya que la obediencia se ha integrado en su propia identidad como mujer. El poder de la figura del padre es absoluto, llegando a la negación de las decisiones y sentimientos de las mujeres. Es el “pater familias” de la sociedad romana. Como plantea Cixous (1995: 20-21) la madre desaparece, y es el padre el que tiene verdadero poder y presencia en la vida de su hija.

Por otro lado, tenemos la relación con sus amados y esposos. Partiendo del concepto del amor cortés, los caballeros les piden su permiso para cosas importantes. Tenemos numerosos ejemplos de esto, como en el siguiente fragmento:

[...] y ruégaos mucho, por aquel grande amor que vos ha, que no os partáis desta tierra fasta que ayáis su mandado.

Amadís fue ledo en saber de su señora y el niño, pero de aquel mandado que allí estuviese no le plugo, porque con ello menoscabaría su honra según lo que las gentes dél dirían; mas comoquiera que fuese, no pasaría él su mandado. (Rodríguez de Montalvo, 1987: 1026)

Amadís es incapaz de desobedecer la orden de su amada, aunque ello signifique que caiga en desgracia. La mujer es la figura esencial en la vida de un caballero.

En la relación amorosa, ellas se muestran más autoritarias y tienen derecho a demandarles pruebas de amor a los caballeros. Además, tenemos el asunto de los celos. Una mujer celosa se muestra altiva y fría con su caballero. Por tanto, en este tipo de

relación la mujer tiene cierto poder sobre el hombre, que aparece supeditado a sus deseos.

Sin embargo, al llegar al matrimonio, la situación cambia. El deber de una buena esposa es mostrarle respeto a su marido y acatar sus decisiones. Esto se puede ver en el libro cuarto, una vez revelado el matrimonio secreto entre Amadís y Oriana. Ella es la que advierte el cambio en su situación y sus responsabilidades.

-Señor, ya no es tiempo que por vos se me diga tanta cortesía, ni yo la reciba, que yo soy la que tengo de servir y seguir vuestra voluntad con aquella obediencia que mujer a su marido debe. (Rodríguez de Montalvo, 1987: 1573)

Las reglas del amor cortés ya no se aplican tras su matrimonio, la mujer ha quedado nuevamente relegada a un ser de categoría inferior. Vuelve a ser ese 'otro' ajeno de Beauvoir (2008: 133), al que no se le debe obediencia.

En general, las mujeres se alejan de los asuntos masculinos. Así, en el libro cuarto, Oriana deja en manos de los caballeros el conflicto bélico con su padre. Volvemos a encontrarnos ante el pensamiento de la diferencia sexual descrito por Violi (1991: 11). Cada género tiene su propio rol, del que son incapaces de salir, y sus diferencias, que son incapaces de solventar. La única excepción está en las relaciones amorosas, ya que se basan en las reglas del amor cortés, donde se sitúa a la dama un nivel por encima de todos. Pero se trata de una corriente literaria, que a menudo se aleja de la realidad.

#### **6.4. Herencias**

En el *Amadís de Gaula* encontramos mujeres que heredan las tierras de sus padres. Se trata de una situación ideal para la creación de un conflicto que requiera la ayuda del caballero. Son personajes femeninos desamparados, ya que carecen de familiares que les protejan. Encontramos ejemplos como Briolanja o la Reina de Dacia. A pesar de que poseen cierto poder, la idea de la mujer como ser inferior está tan arraigada que son incapaces de manejar su herencia sin ayuda.

Como ejemplo tenemos la situación de Oriana. Cuando su padre quiere entregarla a Patín, está negándole su derecho a heredar. Es la primogénita, pero, de esta forma, heredaría el reino su hermana pequeña, Leonoreta. Los amores entre Oriana y Amadís son un secreto y, por tanto, no una razón válida para actuar. Sin embargo, esta negación de la herencia sí que lo es. La situación de Oriana es lo bastante grave para suscitar un rescate.

A pesar de la precaria situación de la mujer en la época, la herencia podía pasar a sus manos. Sin embargo, no son capaces de ocuparse de sus territorios y requieren de la ayuda de los hombres. El problema no es la capacidad de las mujeres, sino su mentalidad. Como plantean Lauretis (1993: 73-113) y Cixous (1995: 13-17), se han asimilado una identidad y unas ideas que ponen a la mujer como un ser débil, asociado a lo pasivo y sentimental. De esta forma, la mujer se impone a sí misma la necesidad de ayuda por parte de un hombre. Como expresa Cixous (1995: 21), la mujer se desprecia a sí misma, dado que la sociedad la ve como algo negativo, por lo que en su mente la idea de gobernar es algo imposible.

Las damas importantes acaban emparejadas al final de la obra, quedando protegidas. A pesar de su poder, siguen estando supeditadas a la autoridad del hombre, sin el cual no son capaces de prosperar. Las tareas de gobierno y de lucha pertenecen al terreno masculino, no al femenino. Por tanto, se está dando una marcada diferencia entre ambos géneros, como estudia Violi en sus teorías (1991:11).

## **7. Relaciones amorosas**

### **7.1. Enamoramiento y celos.**

En esta obra, el enamoramiento ocurre a primera vista. Así, el físico adquiere una gran importancia, al igual que el prestigio. Damas y caballeros quedan impactados a primera vista. Amadís y Oriana se enamoran en su niñez, cuando él tiene 12 años y ella 10. Esto proviene de la lírica medieval, donde el amor a primera vista y la mirada adquieren importancia vital. En Frenk Alatorre (2014: 116) encontramos numerosos poemas con este motivo. En el poema 181 tenemos un ejemplo significativo: “Por una vez que mis ojos alcé / dicen que yo lo maté”.

En ocasiones, el caballero rechaza a la dama, porque ya tiene una amada. Aquí tenemos la relación de Amadís con Briolanja. Por tanto, la dama puede no ser correspondida. Sin embargo, estas situaciones se van a solucionar al final a través de una serie de matrimonios, así ninguna queda sin esposo. Además, cabe destacar que, en todas las ocasiones, quedan conformes con el esposo al que son entregadas. Nuevamente, la mujer acepta como normal, e incluso beneficioso, este tipo de enlace, en el cual la mujer se convierte en una especie de ‘premio’ para los caballeros. Esto alude directamente a las teorías de Beauvoir (1949: 44-50), donde la mujer es reducida a

un mero objeto a la vista de la sociedad. A su vez, se relaciona con la teoría de Irigaray (2009: 128-129) sobre la mujer vista como mercancía.

Un punto muy importante es la importancia de los celos de la amada. Durante el segundo libro de esta obra, se nos muestra a una Oriana celosa. Esta va a ser la trama que ocupe toda la segunda parte de esta obra. Aquí nos vamos a encontrar a una Oriana dolida debido a un malentendido, ya que Amadís, modelo de caballero, es incapaz de ser infiel. Así, Oriana le manda una carta a su amado renegando de él, lo que desemboca casi en la muerte del caballero, debido a una decisión irreflexiva. Por tanto, los celos son algo negativo, propio de las mujeres y que debe ser evitado en favor de la razón. Pertenecen al mundo del sentimiento y la emoción que, según Cixous (1995: 13-17), a menudo se asocia con la mujer. Se muestra como un sentimiento propio de la mujer y se asocia a todo lo negativo. Con esto, se trata de mostrar a la mujer como un ser inferior que se deja llevar por sus sentimientos. Este planteamiento nos lleva a las ideas de Beauvoir (2008: 67-99), donde la mujer provoca hostilidad en el hombre. También se ve esta idea en la teoría de Cixous (1995: 21), sobre cómo la mujer se desprecia a sí misma.

## **7.2. Enfermedad de amor**

El tema amoroso es muy importante, la acción de la obra gira en torno a este aspecto. En primer lugar, tenemos la reacción del caballero. Esta reacción tiene que ver con el siervo de amor del amor cortés. De hecho, el modelo lo tenemos en la obra de Andrés el Capellán (1990), donde habla del amor como si de una enfermedad se tratase.

En primer lugar, el amor se da a primera vista. Un caballero ve a una dama e inmediatamente queda prendado. Como ya he mencionado, esto está relacionado con la lírica medieval. Una vez el caballero se ha enamorado, tratará de ganar su aprobación a través de gestas heroicas. Las relaciones entre ambos siempre son mantenidas en secreto.

El amor es tratado como una enfermedad que aflige al caballero y hace que suspire, llore o quede sin sentido. No es extraño encontrar situaciones en las que, al pensar en su amada, el caballero se echa a llorar. Esto queda explicado por Capellán (1990: 247), que habla del amor en estos términos. El enamorado tiene síntomas físicos debido a su amor: temblores, desmayos y momentos de tristeza y desesperación.

Está también la penitencia amorosa a la que se somete el caballero que ha perdido el favor de su dama. Esto lo vemos en el segundo libro, cuando Amadís decide

hacer penitencia en Peña Pobre, donde adopta el nombre de Beltenebros (2001), que luego recogerá Antonio Muñoz Molina para titular su novela. Además, este es un motivo que Cervantes recoge en su obra. En el *Quijote*, capítulo XXV, don Quijote decide hacer penitencia en Sierra Morena. De hecho, menciona que hace penitencia al igual que Beltenebros y le relata el episodio del *Amadís* a Sancho. Además, don Quijote le envía una carta a Dulcinea, a imitación de las cartas que envía Amadís a Oriana.

Cuando un caballero se encuentra cerca de la muerte, su pensamiento gira en torno a su amada. Un ejemplo significativo lo encontramos en el momento en que Amadís va a enfrentarse al Endriago:

“[...] y ruégote mucho que si aquí muriere, procures de llevar a mi señora Oriana aquello que es suyo enteramente, que será mi corazón. Y dile que gelo embío por no dar cuenta a Dios de cómo lo ageno levava conmigo.” (Rodríguez de Montalvo, 1987: 1141)

Este motivo pertenece a la tradición artúrica. La reina Ginebra, a punto de morir, ruega que su corazón sea llevado a su amado. Se trata de un motivo de la tradición caballeresca que se adopta y se adapta. También encontramos una situación similar en el *Quijote* de 1615, capítulo XXII, durante el episodio de la cueva de Montesinos.

Además, los caballeros siempre se acuerdan de sus amadas en las gestas bélicas. En ocasiones, la dama se encuentra presente, lo que puede acrecentar sus ánimos o puede ser una peligrosa distracción. En varias escenas, Amadís se encomienda a Oriana antes de comenzar una importante batalla.

El amor también puede afectar negativamente al caballero cuando la dama no corresponde los afectos. En el segundo libro, cuando Oriana rechaza a Amadís, este es desdichado e incapaz de continuar con su servicio de caballero andante. Incluso llega a desear la muerte, al no poder vivir sin Oriana, aunque tampoco puede suicidarse, ya que esto va en contra de los preceptos cristianos. De esta forma se va consumiendo poco a poco. Por tanto, el amor es peligroso, ya que incita a la locura. Esta es una idea que se traslada al *Quijote* de Cervantes. En el capítulo XXIII, aparece el personaje de Cardenio. Este se muestra como un loco apartado de la sociedad. La razón de su mal es el amor y la desesperación por este.

La amada es, por tanto, un mal que debilita al caballero, pero sin el cual no puede vivir. Así, se demuestra cómo una mujer puede reducir a un caballero fuerte y noble a una pálida sombra de sí mismo. La mujer vuelve a ser ese ‘otro’ ser del que nos

habla Beauvoir (2008: 133), que causa hostilidad en el hombre, el cual ve a la mujer como una amenaza.

Ellas también van a sufrir en el amor. Por una parte, tenemos la desesperación por volver a ver al amado. Otro caso sería el sufrimiento por la muerte del amado. Oriana llega a desear la muerte al enterarse de la supuesta muerte de Amadís, ya que pierde la esperanza. También está la situación de Oriana cuando se ve forzada a casarse con el emperador de Roma, sus sentimientos llegan a tal extremo que prefiere matarse antes que verse en manos de otro.

Oriana no puede concebir la vida sin la presencia del hombre. Ha quedado en ella tan arraigado el sentimiento de dependencia que su desaparición deja un hueco que no sabe llenar. De esta manera, vemos una sociedad en que la mujer no puede vivir sin la presencia y el permiso del hombre. No es solo una dramatización, sino una muestra de la mentalidad arraigada en la propia identidad de la protagonista. No se concibe a sí misma como un ser independiente, sino como un ser débil a merced del hombre. Vemos cómo la idea de la identidad de la mujer, presentado por diversas autoras, como Cixous (1995: 20-21) o Lauretis (1993: 73-113), es esencial, ya que depende de la visión masculina de su existencia.

### **7.3. Rechazo al caballero**

Dentro de este mundo idealizado no siempre sale todo bien. En algunas ocasiones, la dama cortejada rechaza al caballero. Si bien esta situación no es la más común, vamos a encontrar unos cuantos ejemplos de este comportamiento.

El primero y más importante es la situación que se da entre Oriana y Patín. En esta situación, el caballero ha visto a Oriana y se ha enamorado a primera vista. Esto acaba desembocando en un matrimonio concertado entre Lisuarte y el propio Patín. Ella no desea este matrimonio y prefiere antes la muerte, ya que se ve atrapada contra su voluntad.

En otra situación, la dama no quiere aceptar el cortejo del caballero, así que lo envía a una misión imposible. De esta forma, evita tener que darle una negativa directa, pero al exigirle una prueba prácticamente imposible, trata de asegurarse de que no sea capaz de conseguirlo.

Siguiendo esta línea, vemos como hay también caballeros que, al verse rechazados, deciden tomar a la doncella por la fuerza y obligarla a casarse. En general, se acaba dando una solución donde la doncella se queda con el caballero que la raptó en



primer lugar. De esta forma, se llega a una solución más o menos pacífica que complace a todos.

En este caso, la sociedad empuja a las mujeres a casarse. Aunque las damas sí que tienen la posibilidad de rechazar a un caballero, su destino va a ser siempre el matrimonio. No se da un rechazo al compromiso en sí ni al sistema patriarcal que permite esto. Se hace un rechazo a un caballero en concreto, por los motivos que sean en cada caso.

#### **7.4. El matrimonio**

Es muy importante tratar el tema del matrimonio, que es el fin máximo de la relación amorosa. Las hazañas del caballero no son solo una fuente de prestigio, sino que, además, son una forma de conquistar el corazón de su amada. Por tanto, el matrimonio es el fin del cortejo y la aceptación de la amada. Por ello, se da prácticamente al final de la obra. Un caballero casado tiene ya otras obligaciones que le impiden salir a correr aventuras como caballero andante. Por tanto, el matrimonio acaba siendo el final de las aventuras del caballero. Así, cuanto más se atrase el matrimonio más se extenderá la obra.

En este punto es importante abordar el tema de los matrimonios secretos. Se trata de un matrimonio no oficial y sin testigos, excepto Dios. De esta forma, una pareja se da votos de fidelidad y consuman su amor. A los ojos de Dios son ya una pareja casada. Sin embargo, forma parte del secreto amoroso, por tanto se guarda silencio al respecto. En esta obra se dan dos matrimonios de este tipo, el de Elisena y Perión, del que surgirá Amadís; y el de Oriana y Amadís, del que nacerá Esplandián. En el caso de Elisena y Perión, ambos quedan separados y su hijo perdido, aunque se reencuentran. De la misma forma va a ocurrir con Amadís y Oriana, que se casan en secreto, pero su matrimonio no se vuelve oficial hasta prácticamente el final de la obra.

Este último matrimonio secreto es muy importante, ya que acaba evitando una guerra entre Amadís y Lisuarte. Este ya no puede obligar a Oriana a casarse con Patín. Por tanto, la solución al conflicto es pacífica. Este matrimonio invalida el compromiso de Oriana y Patín, uniendo a ambas familias. En esta obra, el matrimonio secreto no es más que un paso hacia el verdadero matrimonio y unión de ambos.

Este tipo de matrimonio es un elemento muy utilizado en la literatura, especialmente en el teatro, ya que se trata de un recurso de enredo. Sin embargo, más allá de la literatura se trató de evitar este tipo de enlace, que era muy propenso a

engaños y conflictos. De hecho, en el, *Quijote* (1605), capítulo XXVIII, asistimos a la historia de Dorotea, y su matrimonio secreto. Se trata de la misma situación que las vistas en el *Amadís*.

El matrimonio es, en definitiva, la aspiración máxima de la mujer. La función social de la mujer gira en torno a esto. Una vez más, queda demostrado cómo el patriarcado ha inculcado este tipo de ideas en las mentes de las mujeres, que aceptan sin problemas esta visión de la vida.

## **8. Relaciones entre mujeres**

Además de las relaciones entre ambos sexos, es importante también la relación de las mujeres entre sí. Volviendo a insistir en los requerimientos de cortesía de la nobleza, la relación entre las damas de la corte es siempre cordial y amable.

### **8.1. Relaciones de complicidad**

En este caso, encontramos relaciones que van incluso más allá de la amistad. Generalmente, se trata de la relación entre una dama y su doncella, que le sirve también de consejera. Esta es una función que se aprovechará posteriormente en el teatro áureo con la pareja ‘dama-criada’. Dos ejemplos claros de esto son Mabilia y Darioleta, que actúan como consejeras para Oriana y Elisena, respectivamente. Especialmente en el caso de Oriana y Mabilia, vamos a encontrar una relación muy cariñosa. Gracias a Mabilia, Oriana logra seguir adelante, ya que esta le ayuda a encontrarse con Amadís, a calmar sus celos e, incluso, le ayuda con su hijo. Por tanto, se trata de una situación de amistad sincera con una preocupación real por el bienestar de la otra. Estas complicidades ayudan a que su señora pueda verse a solas con su enamorado. También ayudan a ocultar a los hijos nacidos de estos encuentros. Darioleta deposita a Amadís en el mar, mientras que Mabilia lleva a Esplandián, hijo de Amadís y Oriana, a un monasterio. Por tanto, la tarea de aconsejar y ayudar a su dama es una tarea difícil y, en ocasiones, algo peligrosa, debido a las consecuencias que se pudieran dar si se descubre.

Sin embargo, la situación con otras mujeres no es tan cercana, a excepción de la relación con sus madres, tema poco explorado en la obra. La relación entre madres e hijos tampoco es mucho mejor, ya que estos son separados tempranamente, en muchos de los casos. Esto ocurre con Amadís y Esplandián debido a su nacimiento fuera del matrimonio oficial, pero incluso Galaor, hijo legítimo, es secuestrado y apartado de su

madre. Estos hechos refuerzan la teoría de Cixous (1995: 20-21), donde la maternidad es suprimida a favor del padre como única figura importante en la vida de los hijos. Esplandián y Galaor van a ser criados por una figura masculina, el ermitaño y el gigante respectivamente. Incluso en los casos en que el hijo logre reencontrarse con la madre, no se muestra una relación cercana. La madre es una figura distante que no ayuda en el crecimiento de los hijos ni se muestra como elemento necesario en sus vidas.

## **8.2. Celos y rivalidades**

Un tipo de relación contraria a la anterior es la rivalidad entre dos mujeres. Se trata de la rivalidad por el amor de un caballero. Esta es la situación de Oriana y Briolanja. En el segundo libro, Oriana piensa que Amadís le es infiel con Briolanja, lo que crea la rivalidad. Incluso solucionada la situación, Oriana sigue sintiendo celos de esta reina, como se demuestra durante la prueba de la espada y la corona de flores, donde Oriana está preocupada, porque Briolanja pueda superarla.

Posteriormente, esta rivalidad se acabará desvaneciendo, una vez que Oriana reafirma su posición junto a Amadís. Por tanto, van a comenzar una amistad. Oriana confía en Amadís y en que no le sea infiel y deja a un lado los celos. De esta forma, la rivalidad torna en amistad.

También puede darse la envidia por otros temas no amorosos. Este es el caso de la reina Brisenia. Cuando se dirige hacia la boda de su hija, se ve asaltada por la envidia. Amadís ha superado al rey Lisuarte, algo que ella no puede evitar, sino envidiar. Brisenia vivía en una corte poderosa, sin embargo, existe otra corte más poderosa que la suya, repleta de caballeros que siguen incondicionalmente a Amadís. Esta envidia se traslada a su hija Oriana, que va a gobernar junto a Amadís. Sin embargo, este sentimiento no se expresa de forma tan patente, ya que la reina ama a su hija.

Por tanto, las relaciones entre mujeres pueden ser algo complejas. Sin embargo, el sentimiento más general es la amistad. Las damas de la nobleza se apoyan entre sí y agradecen la compañía de las demás. De hecho, llegado el término de la novela, todas las damas importantes han entablado una relación de amistad y compañerismo, dejando de lado viejas rencillas.

## **9. Conclusiones**

A lo largo de este trabajo he analizado el papel del personaje femenino y cómo estos personajes afectan no solo a los hechos narrativos, sino también a la propia estructura conceptual de la obra.

En primer lugar, el *Amadís* es una obra didáctica y doctrinal. Está explicando cómo debe comportarse una dama en la corte y a qué debe aspirar una mujer para convertirse en dama. Las mujeres buenas y virtuosas dan ejemplo a las mujeres reales. Los personajes femeninos insisten una y otra vez en su debilidad y en su necesidad de un hombre que las ampare. Promueven un comportamiento concreto basado en la obediencia e inactividad. Esto es lo que conforma a la mujer como el 'otro', el diferente, según las teorías de Simone de Beauvoir (2008: 133). La mujer interioriza las normas sociales y la visión androcéntrica de la realidad que les es mostrada desde la cuna.

Es una obra dedicada a la nobleza y la corte, pero no solamente a los hombres. A través de esta obra se instruye a las mujeres de una forma sutil, inculcándoles una visión de la sociedad que pretende lograr que las mujeres conformen su identidad como seres débiles, desamparados e incapaces de vivir sin el hombre. Esto nos lleva al concepto que desarrolló Laetitia (1993: 73-133) del sujeto "excéntrico", con la idea de que la identidad se crea desde fuera. En este caso, desde la lectura del *Amadís* y el adoctrinamiento en las normas sociales. Sin embargo, esto se interioriza hasta el punto de que la identidad de las mujeres se conforma en torno a la ley del patriarcado, sin que ellas sientan la necesidad de un nuevo orden.

Me parece importante señalar la distinción que se realiza entre 'doncella' y 'dueña', distinción que no ocurre entre los hombres. Con esto se indica lo importante que es la virginidad para una mujer. Pero solo para ellas, ya que los hombres son libres de hacer lo que quieran en materia sexual. Hay una distinción entre doncel y caballero, pero no tiene las mismas connotaciones sexuales. Es un ejemplo de cómo el lenguaje condiciona a la mujer.

Por tanto, el valor de una mujer se mide por su belleza, su título y su virginidad. Mientras que los caballeros deben ser valientes y realizar grandes hazañas, de las mujeres tan solo se espera su belleza y pureza.

Dentro ya de la temática de la obra, uno de los temas principales es el amor. En general, se utiliza la fórmula del amor cortés, con sus reglas y tópicos. Sin embargo, se trata de un amor francamente irreal. Los personajes se enamoran a primera vista y, repentinamente, este amor se vuelve tan grande que los caballeros son capaces de hacer cualquier cosa por sus damas. No se aprecia un desarrollo emocional que lleve del

enamoramiento a la devoción absoluta. Aparece repentinamente, a menudo para dar un sentido a la trama. Si bien esta rapidez en el cortejo es propia del amor cortés, el resultado es un tanto irreal y, en más de una ocasión, forzado. Actualmente, tenemos una noción distinta del amor. Sin embargo, en esta obra se está reflejado una sociedad distinta y, además, basada en unos ideales amorosos. De esta forma, se está idealizando aún más a la dama del amor cortés, que pasa a ser algo superior que no pertenece al mundo terrenal. Se aleja radicalmente de la realidad hacia un mundo de perfección al que, según indica esta obra, hay que aspirar.

Finalmente, queda por mencionar la recepción del *Amadís* en el *Quijote*. Una lectura completa de esta obra nos permite interpretar la obra de Cervantes desde otra perspectiva. El *Quijote* es un texto metaliterario y, en este sentido, se aprovecha de la lectura del *Amadís* bajo la perspectiva de la parodia. Por ello, no solo vamos a encontrar paralelismos entre episodios de ambas obras, sino que también hay una conexión entre los conceptos que se traspasan de una obra a la otra.

En el *Amadís* está presente el concepto fundamental de la obra de Cervantes, la locura. Los caballeros del *Amadís* caen en la locura debido al amor y cambian de nombre. Esto enlaza con el episodio de Sierra Morena en el *Quijote* (1605) y con el concepto de la obra. Alonso Quijana, ya en el primer capítulo, enloquece debido a los libros de caballerías. En ese momento, forja una nueva identidad alrededor de la figura de su dama ideal, Dulcinea. Alonso Quijana es un hombre de unos cincuenta años que nunca ha conocido el amor, tema fundamental del *Amadís*. Por tanto, crea una nueva identidad a través de la locura, que le lleva a un amor basado en la relación de Amadís y Oriana. Esto me lleva a plantear la posibilidad de que Cervantes no solo conociera muy bien el *Amadís*, sino que, además, éste fuera la fuente principal para la creación de su obra maestra.

También existen muchos ejemplos de la recepción del *Amadís* dentro del *Quijote*. En la quema de los libros, el *Amadís de Gaula* es salvado por su gran calidad. El personaje de Oriana se desdobra dentro del *Quijote* en Dulcinea y Dorotea. Dulcinea, idealizada por don Quijote, se asemeja a la dama del amor cortés y a Oriana. Dorotea, en cambio, forma parte de un matrimonio secreto, como es el caso de Oriana y, al desdoblarse en la princesa Micomicona, cumple también el papel de doncella menesterosa, que Oriana representa en ocasiones. En este personaje también encontramos la costumbre de conceder un don sin saber más. Por tanto, el *Amadís* es imprescindible para la lectura y el estudio de la obra de Cervantes.

## 10. Bibliografía

- ANONIMO (2003), *Lazarillo de Tormes*, ed. de Francisco Rico, Madrid: Cátedra.
- BADOS CIRIA, Concepción (2008), “Fundamentos de los feminismos angloamericanos”, en Blas Sánchez Dueñas y M<sup>a</sup> José Porro Herrera, *Análisis feministas de la literatura. De las teorías a las prácticas literarias*, Universidad de Córdoba, pp. 63-77.
- BEAUVOIR, Simone de (2008), *El segundo sexo*, Madrid: Cátedra.
- BELTRÁN, Rafael, ed. (1998), *Literatura de caballerías y los orígenes de la novela*, Universitat de València.
- CANGIANO, María C. y DUBOIS, Lindsay (1993), *De mujer a género: teoría, interpretación y práctica feminista en las ciencias sociales*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- CAPELLÁN, Andrés el (1990), *De amore. Tratado sobre el amor*, Barcelona: Sirmio.
- CAPELLAN, Andrés el (2006), *Libro del amor cortés*, Madrid: Alianza.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2004), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid: Austral.
- CIXOUS, Hélène (1995), *La risa de la medusa*, Barcelona: Anthropos.
- DÍAZ-DIOCARETZ, Myriam y ZAVALA, Iris M. (1993), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Vol. 1, Barcelona: Anthropos.
- FRENK ALATORRE, Margit (2014), *Lírica española de tipo popular*, Madrid: Cátedra.
- FRIEDAN, Betty (1965), *La mística de la feminidad*, Barcelona: Sagitario.
- GUIJARRO, Javier (2007), “Las libros de caballerías, género en prosa de tradiciones medievales e innovaciones renacentistas”, en Miguel Ángel Tejeiro y Javier Guijarro, *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados*, Madrid: Eneida, pp. 27-71.
- HARO CORTÉS, Marta (1998), “La mujer en la aventura caballeresca: dueñas y doncellas en el *Amadís de Gaula*”, en Rafael Beltrán, editor de *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Universitat de València, pp. 181-217.
- IRIGARAY, Luce (2009), *Ese sexo que no es uno*, Madrid: Akal.
- LAURETIS, Teresa de (1993), “Sujetos excéntricos: la teoría feminista y la conciencia histórica”, en María C. Cangiano y Lindsay DuBois, *De mujer a género: teoría, interpretación y prácticas feministas en las ciencias sociales*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 73-113.

- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (1998), “Tres gigantes sin piedad: Gromadaça, Andandona y Bandaguida”, en BELTRÁN, ed. (1998), pp. 219-231.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (2001), *Beltenebros*, Barcelona: Seix Barral.
- RIQUER, Martín de (1989), *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Tomo I, Barcelona: Ariel.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci (1987), *Amadís de Gaula*, Madrid: Cátedra.
- RUIZ DE CONDE, Justina (1948), *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Madrid: Aguilar.
- SANCHEZ DUEÑAS, Blas y PORRO HERRERA, M<sup>a</sup> José (2008), *Análisis feministas de la literatura. De las teorías a las prácticas literarias*, Universidad de Córdoba.
- TEIJEIRO, Miguel Ángel y GUIJARRO, Javier (2007), *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados*, Madrid: Eneida.
- VIOLI, Patrizia (1991), *El infinito singular*, Madrid: Cátedra.
- ZAVALA, Iris M. (1993), “Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico”, en Myriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala, *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Vol. 1, Barcelona: Anthropos, pp. 27-76.